

LOPE Y EL USO POLÍTICO DEL CUERPO

FOLKE GERNERT (Universität Trier)

CITA RECOMENDADA: Folke Gernert, «Lope y el uso político del cuerpo», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 426-463.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.577>>

Fecha de recepción: 7 de abril de 2025 / Fecha de aceptación: 3 de junio de 2025

RESUMEN

Este estudio examina el uso político del cuerpo del monarca en una serie de comedias de Lope de Vega, abordando el conflicto entre el cuerpo natural y el cuerpo político del rey a partir del modelo teórico propuesto por Kantorowicz. A través de un análisis comparado de varias piezas —como *El marqués de Mantua*, *El príncipe despeñado*, *La corona merecida* y *La mayor vitoria*— se exploran las estrategias dramáticas empleadas por Lope para representar la pasión erótica como una amenaza al orden político. El trabajo presta especial atención a la dimensión fisiológica de los afectos, al papel de la disimulación en la cultura cortesana y al discurso de la época sobre el dominio de las pasiones. A través de estos elementos, las comedias no solo reflejan modelos normativos de soberanía y virtud, sino que también exhiben una sofisticada conciencia escénica del cuerpo como signo y superficie de inscripción política.

Palabras clave: Lope de Vega; teoría política; teoría de las emociones; cuerpo y poder; disimulación.

ABSTRACT

This study examines the political use of the monarch's body in a series of plays by Lope de Vega, addressing the conflict between the king's natural body and his political body through the theoretical framework proposed by Ernst Kantorowicz. Through a comparative analysis of various plays —such as *El marqués de Mantua*, *El príncipe despeñado*, *La corona merecida*, and *La mayor vitoria*— the article explores the dramaturgical strategies Lope employs to present erotic passion as a threat to political order. Special attention is given to the physiological dimension of the emotions, the role of dissimulation in courtly culture, and contemporary discourse on the control of passions. These elements allow the plays not only to reflect normative models of sovereignty and virtue, but also to display a sophisticated theatrical awareness of the body as both sign and surface of political inscription.

KEYWORDS: Lope de Vega; Political Theory; Emotion Theory; Body and Power; Dissimulation.



© de la autora

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 426-463
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

For the King has in him two Bodies, *viz.* a Body natural, and a Body politic. His Body natural [...] is a Body mortal, subject to all Infirmities that come by Nature or Accident, to the Imbecility of Infancy, or old Age, and to the like Defects that happen to the natural Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People, and the Management of the public-weal, and this Body is utterly void of Infancy, and old Age, and other natural Defects and Imbecilities, which the Body natural is subject to, and for this Cause, what the King does in his Body politic, cannot be invalidated or frustrated by any Disability in his natural Body. (Plowden 1816:212a-213)

Estas palabras del distinguido jurista británico Edmond Plowden (*ca.* 1520-1585), en las que se basa la influyente teoría de los dos cuerpos del rey de Kantorowicz [1985],¹ remiten a una serie de cuestiones espinosas que afectan a los monarcas y al uso político de su cuerpo en Lope de Vega. Un grupo de sus comedias suben al escenario a un soberano cuyo cuerpo natural y mortal, a menudo debido a la imbecilidad de la infancia —en palabras de Plowden—, se ve dominado por pasiones que amenazan con dañar gravemente su cuerpo político. A menudo, estos personajes son incapaces de controlar sus afectos según los imperativos políticos de la época, ya sea el deseo, que suele prevalecer, o también la ira.² Por lo que respecta a las obras del *joven Lope*, además de los tratados consabidos de Pedro de Ribadeneira y Juan de Mariana —*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano* (1595) y *De rege et regis institutione* (1599)—, es preciso tener en cuenta otra obra un tanto más temprana.³ En 1591 se publicó en la imprenta madrileña de Luis Sánchez la traducción española del tratado *De regno et regis institutione* del político y humanista italiano Francesco Patrizi (1413-1492), un importante «mediador entre la polí-

1. Véanse también los estudios de Perez [2018] y Canova-Green [2018] sobre el cuerpo del rey, especialmente el capítulo «Du corps privé au corps public». Ambos estudios articulan, a partir de la obra de Vesalio, la metáfora heurística de la «fábrica del cuerpo del rey» como clave interpretativa.

2. Véase, para la ira en Lope, Gernert [2020].

3. Véase, para la recepción de los tratados políticos de los dos jesuitas por parte de Lope, Silva Ortiz [2019].

tica medieval y renacentista»⁴ con una enorme resonancia en toda Europa aún en tiempos de Lope.⁵ Según Patrizi, el *optimus rex* debe ser capaz de dominar sus afectos, como subraya en el capítulo VIII del cuarto libro («Cuántos son los afectos que turban el ánimo y que por sola virtud se pueden ablandar o arrancar»):

Todo lo cual y cada cosa dellas por sí, perturba el ánimo sin dejarle vivir en sosiego si van fuera de razón. Ésta es la causa por qué no cae en ánimo de hombre sabio y por ello deben ser ajenas del buen príncipe. Que el deseo desenfrenado es un vehemente apetito revelado contra la razón y doquiera que se enseñorea, de tal suerte destruye las virtudes, que a ninguna sabe perdonar, ni aun a la santísima inocencia dejar lugar o refugio alguno, aprobando siempre lo malo y vituperando lo bueno. (Patricio, *Del reino y de la institución del que ha de reinar*, f. 157v)⁶

A continuación, a cada afecto se dedica un capítulo de los libros 4 y 5, empezando por la avaricia y la ira, seguidas por amor (cap. 11), deseo (cap. 12) y un largo elenco de otras pulsiones.⁷ Al igual que con los sentimientos en general, Patrizi aconseja al gobernante el dominio de las pasiones eróticas y fidelidad conyugal:

Ansí que el príncipe sea continente y no haga cosa contra razón por solo deleite; contentese con su legítima mujer, que no hay lealtad ni amistad que le iguale ni cosa en los vivientes de más contento. (Patricio, *Del reino y de la institución del que ha de reinar*, f. 176v)

4. Véase Battaglia [1936:170]. La necesidad del autocontrol como requisito para el ejercicio del poder sobre los demás también se trata ampliamente en los espejos de príncipes medievales; véase, en particular, sobre la dimensión corporal, Senellart [1995:77]: «le sage est apte à diriger les autres parce qu'il sait se conduire lui-même, alors que le roi juste est tenu de se maîtriser parce qu'il est chargé de la discipline des corps».

5. Véase Viroli [2005:114-115].

6. Véase al respecto Viroli [2005:119]: «The same qualifications apply to the *Optimus rex* too, particularly the attribute of being the foundation of justice and the example of virtue. God gave man a mind so that he might submit his action to its rule. The nature of man itself prescribes that the mind governs passions and imposes a restraint on them».

7. Véase Hankins [2023:76]: «For himself, he needs to know how to weaken and control malign perturbations of soul. The list of such perturbations is a long one: avarice, anger, erotic love, excess of joy, malevolence, excess pleasure, boasting, over-spending, ambition, fear, laziness, excess of fear, depression, envy, grief, anxiety, desperation, and many others. These perturbations are each treated in detail, and examples from antiquity are given both of those who have yielded to them and those who have successfully reined them in. Patrizi's mastery of ancient Latin poetry is often tapped to illustrate the nature and force of the passions».

En la misma línea argumentan los citados jesuitas españoles. En el capítulo XXI del Libro II («De la virtud de la templanza que debe tener el Príncipe»), Pedro de Ribadeneira se vale del orador ático Isócrates que, en el segundo discurso a Nicocles, recomienda un extremado autocontrol:⁸

Y más abajo dice: *Mandarás a ti mismo no menos que a los otros, y piensa que no hay cosa tan Real como no servir a ningún deleite y señorear a tus pasiones y deleites más que a tus súbditos*. Porque así como cualquiera mancha o fealdad es más notable en la cara que en otro cualquiera miembro del cuerpo, así el pecado y escándalo del príncipe (que es como el rostro en quien se mira toda la República) es más feo que los de las otras personas particulares y como mancha en paño más fino, cunde más. (Ribadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano*, p. 398)⁹

Juan de Mariana identifica, a su vez, la falta de autocontrol directamente con la tiranía:

Es propio de un buen rey defender la inocencia, reprimir la maldad, fomentar el bienestar y procurar a todos los miembros del reino la felicidad y todo género de bienes; el tirano, por el contrario, hace consistir su mayor poder en la libertad para entregarse sin freno a sus pasiones, no cree indecorosa ninguna maldad, comete todo género de crímenes, destruye la hacienda de los poderosos, viola la castidad, mata a los buenos, y no hay una acción vil que no cometa a lo largo de su vida. (Mariana, *La dignidad real*, p. 61)¹⁰

8. Véase Isócrates, *Discursos*, p. 199, y al respecto Hankins [2022:185]: «The teaching of virtue in the Renaissance was certainly more generic and more bookish. The texts taught in humanist schools were pretty much standard: Aristotle's *Ethics* and *Politics*, Xenophon's *Hiero*, Isocrates's *Cyprian Orations*, and Cicero's *De officiis* and *De legibus* were the ones most important for politics».

9. Para las teorías políticas de Ribadeneira debe verse Merle [2007]. Es preciso recordar que en la dedicatoria a Felipe II el jesuita llama la atención sobre el problema de las pasiones de los súbditos: «El que gobierna los animales brutos hálloslos quietos y obedientes; mas el que rige hombres (por los varios apetitos y pasiones desenfrenadas que reinan en ellos) tiene mayor dificultad» (Ribadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano*, s.p.).

10. Véase al respecto Braun [2007:90], quien observa: «Unsurprisingly, Mariana's focal point in his discussion of tyrannicide is the prudential management of the political ambitions and emotions of both prince and people». Para la recepción de Lipsio por el padre Mariana véase asimismo Truman [1999:338], quien estudia también la influencia del humanista flamenco en Ribadeneira [1999:298-299].

Este retrato del tirano del padre Mariana inevitablemente hace pensar en el personaje del Comendador en *Fuente Ovejuna*.¹¹ Como ha destacado la crítica, las ideas de Mariana sobre la moderación y el autocontrol del monarca se remontan a Justo Lipsio (1547-1606).¹² Cabe retener con Lindberg [2011:73] que el pensador flamenco «gave political humanism a philosophic dimension by help of Stoicism». ¹³ Los jesuitas españoles ciertamente recibieron los *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex* (1589) en su versión original en latín. Sin embargo, para su mayor difusión y, en particular, para la influencia en Lope, la traducción al español realizada por Bernardino de Mendoza y publicada en 1604 fue sin duda determinante. Es bien sabido que otra de las grandes aportaciones de Lipsio es su labor como editor de Tácito (y de Séneca).¹⁴ Como subraya Álvarez [2010:6], «Tácito fue importante en un momento donde la política se concibe como una “técnica del comportamiento”, como un dispositivo para regular las conductas». ¹⁵ Con vistas al control de los afectos el tacitismo juega un papel fundamental, como bien explica Badillo O’Farrell [2015:168]:

El tacitismo se centra en el gobierno personal del príncipe, cuyo alejamiento de las pasiones en aras de la virtud y la razón servía de ejemplo al reino por ser cabeza del Estado, contemplando también al grupo de colaboradores, desde los consejeros, embajadores y favoritos que articulan las relaciones con el resto de la sociedad por la que debe velar.

Según algunos críticos como Rodríguez Rodríguez [2021:1163], el tacitismo político español era una «corriente del pensamiento que buscó ser una forma encubierta del maquiavelismo y pretendió ser modelo alternativo al eticismo hispano».

11. Véase Carter [1977:317-318].

12. Véase Oestreich [1989:203]: «In sichtbarer Nachfolge von Lipsius lehrt Mariana, daß Mäßigung und Selbstbeherrschung sowie Güte die wichtigsten Grundlagen für ein fürstliches Regiment sind».

13. Véase para más detalle Lindberg [2011:76]: «Lipsius himself, in the introduction to the *Politica*, connected his two important books of the 1580s by saying that the *De Constantia* taught people to endure and obey, whereas the *Politica* addressed those who rule. Apparently, the same Stoic attitude is presumed to be useful in both predicaments. At bottom, it is a question of control in both cases: he who controls himself will be able to control others as well».

14. Véanse para la edición y el comentario de Tácito (1574 y 1581) y de las obras de Séneca (1604) los estudios beneméritos de Maravall [1968:653] y Abel [1977:71-72].

15. Véase asimismo Maravall [1968:646] para la política como «técnica del comportamiento de gobernantes y gobernados».

Es preciso recordar con Fernández Álvarez [2024] que Lope era amigo del tacitista Emanuel Sueyro, traductor de *Las obras de C. Cornelio Tácito* (1613).

Si bien este no es el lugar idóneo para abordar la recepción de Maquiavelo en España,¹⁶ sí merece la pena preguntarse en qué medida *El Príncipe* ha servido de modelo para los déspotas en el teatro. Me interesa centrarme únicamente en un aspecto muy concreto, a saber, la disimulación como recurso político (y teatral), especialmente en lo referente a cómo ocultar las emociones.¹⁷ Como resume el joven galán Paris en *La prueba de los ingenios*: «Las pasiones del ánimo merecen / nombre de enfermedad, pues comunican / al cuerpo sus dolores y cuidados» (vv. 690-692). Lope era bien consciente de la corporalidad de los afectos que se manifiestan a través de signos corporales claramente visibles (palidez, rubor, temblor) que, a su vez, impiden su disimulación. Al respecto cabe señalar con Bodei [2003:146], que el «perfetto dissimulatore» no existe, ya que «[l]a maggior parte degli uomini sono traditi dal manifestarsi delle passioni». A Maquiavelo esta cuestión no le preocupaba en demasía; sin embargo, con el tiempo, adquiere mayor relevancia, por ejemplo, en *Della ragion di stato* (1589) de Giovanni Botero, traducido al español en 1593, se argumenta:

Vale mucho la disimulación, en la cual Ludovico XI, Rey de Francia, fundaba gran parte del arte del reinar. Y Tiberio Cesar, de ninguna cosa más se preciaba que del arte del disimular, en la cual era excelente, y la llamó disimulación, el mostrar de no saber, ni curarse de lo que vos sabéis, o estimáis, y fingir de hacer una cosa por otra: y porque no hay cosa más contraria a la disimulación que el ímpetu de la ira, conviene que en tal manera modere el Príncipe esta pasión, que no de en palabras o en otras señales de ánimo o de afecto. (Botero, *Diez libros de la razón de estado*, f. 45v)¹⁸

En *El príncipe cristiano*, el propio Ribadeneira admitía la disimulación dentro de ciertos límites.¹⁹ Más tarde, en el *Tácito español* de Álamos y Barrientos

16. Ofrece una buena síntesis Merle [2007].

17. Véase para la disimulación como estrategia política en *El cuerdo loco* Sáez [2015].

18. Véase al respecto Snyder [2009:124]: «For Botero, far more so than for Machiavelli, dissimulation possesses a specifically psychological dimension —the governance of the passions, the body, and language— that accompanies its practical or technical value as an instrument of information control for the early modern ruler in the service of the state».

19. Véase también Peña [2015:286]: «El problema fundamental no reside, por tanto, en la cuestión de la licitud de emplear tales o cuales medios de dudosa moralidad en la acción política, algo en lo que la distancia entre los llamados maquiavélicos y los antimaquiavélicos es menor de lo que a

[1614:13], se condensa en un aforismo la cuestión que nos ocupa: «Por más disimulación que uno tenga, no es posible dejar de mostrar en el rostro alguna señal del afecto del ánimo».²⁰

Otro declarado antimaquavélico como Bonifazio Vannozi no tuvo ningún problema con la *disimulación*, como señala Snyder [2009:42]. Este erudito italiano llegó incluso a advertir a sus lectores sobre los posibles errores que podrían llevar al descubrimiento de los secretos que intentaban ocultar:

Guardisi dunque ciascuno, mentre tace con la lingua, di non parlare co' cenni o movimenti del corpo, del riso e altri gesti della persona, perché questi indizi son bene spesso bastanti a scoprir'i pensieri interni e i segreti dell'animo: vi vuol dunque cautela e accortezza grandissima a saper simulare e far che la dissimulazione non venga né conosciuta, né scoperta. (Vannozi, *Della suppellettile degli avvertimenti politici*, p. 493)

Como veremos más adelante, son los «movimientos del cuerpo» los que sobre las tablas frustran los esfuerzos de los personajes por ocultar sus emociones.

A lo largo del siglo XVII crece el interés por esta problemática, como lo demuestran obras como *Della dissimulazione onesta* (1641) de Torquato Accetto y también las *Empresas políticas* (1640) de Saavedra Fajardo²¹ o el *Oráculo manual* (1647) de Gracián.²² Es un *topos* en la investigación recordar que el cardenal Richelieu era capaz de elimi-

primera vista cabría esperar. Es decir, no se trata de que los adversarios del maquiavelismo sean maquiavélicos de forma encubierta, puesto que teóricos como Ribadeneyra admiten el uso excepcional de la disimulación o la simulación, sino de que todos se ven forzados a admitir, abiertamente o no, que Maquiavelo ha delimitado el marco en el que se desarrollará la teoría política moderna: la política trata del poder y se desarrolla en un contexto polémico por actores sujetos a pasiones que no pueden eludirse o dominarse por la mera invocación de lo que debiera ser». El problema de la licitud de la simulación y de la disimulación, abordado asimismo por Ribadeneira, ha generado una bibliografía incontrolable; véanse entre otros muchos Merle [2007] y Snyder [2009].

20. Véase, para la incipiente moda de aforismos en España, Blanco y Sánchez [2016:47-48], que recuerdan que «los aforismos remitían a un saber relativo e inestable, dependiente de la experiencia y no de la autoridad, como la sentencia; además, los aforismos estaban asociados a los “políticos”, es decir, a los tacitistas».

21. Véase la empresa 7 donde dice: «Si se viese el ánimo de un tirano, se verían en él las ronchas y cardenales de sus pasiones»; y más adelante: «Los particulares se gobiernan a su modo; los príncipes, según la conveniencia común. En los particulares es doblez disimular sus pasiones; en los príncipes, razón de Estado. ... Quien gobierna a todos, con todos ha de mudar de afecto, o mostrarse, si conviniere, desnudo de ellos. ... El buen príncipe domina a sí mismo y sirve al pueblo» (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 244 y 247).

22. «98. Cifrar la voluntad. Son las pasiones los portillos del ánimo. El más plático saber consiste en dissimular; lleva riesgo de perder el que juega a descubierto» (Gracián, *Oráculo manual*, p. 155).

nar cualquier expresión emocional de su rostro.²³ Como ha demostrado Elias [1989:488], el *proceso de civilización* consiste en que el ser humano adquiere una creciente capacidad para reprimir sus afectos y se va constituyendo «un aparato autocoactivo completo». Cuanto más perfeccionan los seres humanos las técnicas corporales para ocultar su interior, mayor se vuelve la necesidad de interpretar el cuerpo del otro, lo que lleva a que la fisonomía gane cada vez más importancia como práctica semiótica.²⁴

LA LUJURIA DEL MONARCA

La lujuria de los poderosos, con sus innegables implicaciones políticas, es un tema que Lope de Vega explora en diversas variaciones, siendo *Fuente Ovejuna* sin duda la más célebre de ellas.²⁵ Oleza [2005] habla, de hecho, de un «archigénero». A continuación, se analizan cuatro comedias —*El marqués de Mantua* (1596), *El príncipe despeñado* (1602), *La corona merecida* (1603) y *La mayor vitoria* (1620)—, escritas en distintas etapas creativas del madrileño, cada una de las cuales presenta un desarrollo y desenlace diferentes.

LA MUERTE DEL DELFÍN LUJURIOSO EN *EL MARQUÉS DE MANTUA*

La tragedia *El marqués de Mantua* fue terminada a comienzos del año 1596 y se publicó mucho más tarde en la *Parte XII*.²⁶ Su editor moderno la caracteriza acerta-

23. Véase Bodei [2003:146]: «Richelieu è in quest'epoca molto ammirato proprio per il fatto di non perdere mai tranquillità nell'espressione del viso, *que la crainte ne fit jamais palir; et que la colère ne put jamais troubler*. E mentre i più astuti dissimulatori si lasciano tradire dalle loro passioni, allorché queste, travagliando lo spirito, traspasano attraverso il loro viso, il Vostro, *qui ne change jamais (dice Senault, rivolgendosi a Monseigneur), est une preuve assurée de la paix dont vous jouyssez, et de la victoire que vous avez remportée sur toutes vos Passions*. Diversamente dagli stoici, che hanno voluto diventare impassibili, abolendo il desiderio e la speranza, il buon uso delle passioni ha trasformato questo grand'uomo in un essere superiore». Véase para el control de las emociones de los reyes en el contexto francés el capítulo 6 «De l'impossible opacité du corps» en Canova-Green [2018].

24. Véase al respecto Wilson [2011:179]: «Physiognomy treatises ... overlap with courtesy books in their concern with what is visible on the body, with the latter providing instructions on how to construct a facade, and the former proffering knowledge on how to decipher it».

25. D'Artois [2017:235-236] agrupa bajo el membrete «Les tragédies du viol par le tyran» *El marqués de Mantua*, *El príncipe despeñado*, *La corona merecida*, *Peribañez*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*.

26. Véase Pedraza [2013:5-6]: «La fecha en que se concluyó la redacción, 10 de enero de 1596, nos

damente como «tragedia senequista a la española» (Pedraza 2013:5). Sin embargo, la crítica moderna no se ha interesado mucho por el protagonismo de las emociones y el problema del control de los afectos en esta pieza del primer Lope.²⁷ En esta tragedia sobre la materia carolingia, inspirada en el *Cancionero de romances* (Pedraza 2007:18-25 y 2013:4), el delfín Carloto, hijo del Emperador Carlomagno, se enamora perdidamente de Sevilla, la prometida mora de Baldovinos.²⁸ Ofuscado por el deseo erótico, el heredero del Imperio contempla cualquier medio, incluido el abuso de poder, con el único fin de saciar su apetito, como se manifiesta en una conversación con su hermano Rodulfo:

CARLOTO	¿Quién soy?
RODULFO	Príncipe de Francia
CARLOTO	Hasta el rey ¿hay gran distancia?
RODULFO	Poca, que todo es ser rey.
CARLOTO	¿No puede un rey hacer ley?
RODULFO	Puede; del reino a su instancia.
CARLOTO	Hago ley que esta sea mía.
RODULFO	Esa no es ley, aunque es gusto, sino injusta tiranía.
CARLOTO	¿Qué es ser rey?
RODULFO	Es rey ser justo.
CARLOTO	Justo, Rodulfo, sería; que al rey es mucha justicia darle aquello que codicia.
RODULFO	Cuando codicia lo injusto no es justicia hacerlo justo, sino pecado y malicia. (<i>El marqués de Mantua</i> , vv. 184-200)

Rodulfo condena con vehemencia las elucubraciones de su hermano mayor, adoptando la perspectiva de la teoría política contemporánea sobre los límites del

la ha conservado el manuscrito que Ignacio Gálvez copió en la segunda mitad del siglo XVIII, siguiendo un autógrafo del propio Lope».

27. Chouza Calo [2020:3] habla de pasada de la «ceguera pasional que sufre Carloto». Pedraza subraya que el delfín está sujeto a una «libido desquiciada» [2007:28] o «libido fulminante y enajenada» [2007:29].

28. Lope retomará el tema y el ambiente en *La locura por la honra* (1618), estudiada por Oleza [2005].

poder. Como ha subrayado la crítica, el diálogo recuerda las teorías del padre Mariana sobre la tiranía.²⁹ También es razonable suponer que el madrileño pudo haber encontrado estas ideas para *El Marqués de Mantua* en la traducción de Patrizi (*Del reino y de la institución del que ha de reinar*, ff. 326v-332r), en la que el libro VIII, 6 se ocupa de «Cómo debe haberse el rey con las leyes».³⁰

Es preciso destacar que, en esta tragedia, el sintagma *ser rey* funciona como *leitmotiv*, tanto en forma de afirmación como de interrogación. Alrededor de él gira asimismo la conversación de Carloto con Galalón, el malvado por excelencia del mundo carolingio, que también en la comedia de Lope es la encarnación del mal consejero:

GALALÓN	¿No eres rey?
CARLOTO	Sí que soy rey.
GALALÓN	¿Y quién te estorba este gusto?
CARLOTO	Un hombre.
GALALÓN	¿Y a un rey es justo?
CARLOTO	Paréceme injusta ley.
GALALÓN	Mátale.
CARLOTO	Será mal hecho.
GALALÓN	¿Un rey no lo puede hacer?
	Si no tiene a quien temer. (<i>El marqués de Mantua</i> , vv. 769-775) ³¹

Esa escena funciona como espejo invertido de la anterior conversación entre los dos hermanos y así, en la obra, se contraponen el ideal de *justicia* (Rodolfo) a la expectativa de impunidad (Galalón).

La pasión erótica que lleva a Carloto a olvidarlo todo se representa en el drama desde diversas perspectivas, con particular atención a sus manifestaciones cor-

29. Pedraza [2007:28 y 132] relaciona el diálogo con el *De rege et de regis institutione* (1599) del padre Mariana. En otro lugar, el citado investigador argumenta que el jesuita había terminado su obra en 1590 y el texto circulaba probablemente en algunos círculos nobiliarios, véase Pedraza [2007:129] y la anotación de este investigador a la edición citada: «Las ideas políticas aquí desarrolladas vienen a coincidir con las que hacia 1590 consignaba Juan de Mariana en *De rege et regis institutione*, en especial en el cap. V del libro I». Habría que consultar asimismo el capítulo IX («El príncipe no está dispensado de guardar las leyes»), Mariana, *La dignidad real*, p. 106-114. Espín Templado [1989:169] y Chouza Calo [2020:4] citan estos versos y la última subraya la importancia que tiene el abuso del poder y la supuesta impunidad.

30. Véase al respecto Viroli [2005:118]: «Patrizi's *Optimus rex* not only the guardian and foundation of justice, but he is himself subordinated to law and justice».

31. Véase para esta escena asimismo Espín Templado [1989:170].

ser, entre otros factores, el estado emocional del paciente.³⁴ Tomando en consideración el trasfondo médico, cabe interpretar estos versos como indicio de la absoluta falta de autocontrol del heredero del Imperio, que no es capaz de dominar sus pasiones.³⁵ Así, el personaje comete una transgresión severamente censurada por la teoría política de la época.

Al comienzo del tercer acto, el Emperador se entera del crimen que cometió su hijo y acepta la propuesta de los deudos de Baldovinos de formar un tribunal para juzgarlo.³⁶ Se niega a escuchar a Carloto que, en un breve monólogo en forma de soneto («¡Amor fiero, inventor de desventuras», v. 2289), muestra arrepentimiento («maté, como traidor, a Baldovinos», v. 2295) y maldice el amor. A nuestro propósito es de gran importancia la siguiente escena, que está construida con gran ingenio. En ella, sobrevienen Oliveros, Durandarte y Montesinos y ni los espectadores ni Carloto saben qué intención tienen. El delfín intenta averiguarlo leyendo en sus caras y comparte su impresión con el público en un aparte: «(Estos no muestran pasión)» (v. 2305). Solo al final de la escena se tendrá que dar cuenta de cuán equivocado estaba y de que los caballeros sabían disimular muy bien su plan de detenerlo a traición. Aparentando normalidad, invitan a Carloto a jugar a la pelota con ellos:³⁷

putrid or humoral and hectic»; para las implicaciones médicas de la metáfora en la poesía francesa del siglo XVI, véase Gernert [2024].

34. Véase Demaitre [2013:42-43]: «The factors in Galen's first group, which were associated primarily with ephemeral fever, ranged from heat and cold to exhaustion, overindulgence, and emotions».

35. A pesar de la gran importancia del amor (véase Espín Templado 1989:177-180), no suscribo la interpretación de Espín Templado, que sostiene que «el amor se erige en el culpable de la tragedia, justificando así el malvado proceder de Carloto» [1989:181].

36. La crítica se ha interesado mucho por la figura del Emperador en esta tragedia. Véase para la exaltación de la justicia Espín Templado [1989:177] que subraya asimismo «la doble personalidad del Rey, como institución y como hombre» [1989:181]. Cabe pensar en una posible influencia de Lipsio que insistía en la justicia de los soberanos como recoge Lindberg [2011:78]: «The examples of justice given in the *Monita et exempla* are mostly about kings or commanders who were so meticulous in their maintenance of justice that they did not hesitate to punish their sons or favourites or even themselves for crimes committed».

37. El juego de la pelota se consideraba en la época una diversión apropiada para príncipes, como observan Patrizi (*Del reino y de la institución del que ha de reinar*, ff. 126v-127r) y el padre Mariana quien concede que pueden «jugar a la pelota y permítase que se diviertan y se rían con tal que no haya nada de obsceno que pueda irritar su liviandad ni nada cruel que desdiga de las costumbres y piedad cristianas» (*La dignidad real*, p. 173).

OLIVEROS Desnúdate.
 CARLOTO Ya comienzo.
 (Dios sabe lo que me venzo
 por poder disimular.)
 OLIVEROS Muestra la capa y la espada,
 y la ropilla te quita. (*El marqués de Mantua*, vv. 2336-2340)

Carloto está demasiado ocupado tratando de ocultar su inquietud (no es casualidad que Lope utilice el verbo *disimular*) como para darse cuenta de que, bajo el pretexto del juego de la pelota, los paladines consiguen desarmarlo. Carloto fracasa no solo como Príncipe Cristiano, como un gobernante virtuoso que debería ser capaz de controlar sus pasiones, sino también como un príncipe maquiavélico, que debería saber mantener las apariencias.³⁸ Este fracaso lleva en última instancia a un tiranicidio justificado.³⁹ En la última escena, tras el relato de la muerte de Carloto, aparece el Emperador con el cadáver de su hijo diciendo a la viuda de Baldovinos:

... Agora
 volved los ojos a Carloto muerto,

Enséñenle el cuerpo

 que quiero presentárosle, señora,
 de aquella sangre que le di, cubierto. (*El marqués de Mantua*, vv. 2869-2872)⁴⁰

38. Como argumenta de forma convincente Pedraza a propósito de *El marqués de Mantua*, es muy probable que el Fénix conociera el *Príncipe cristiano* de Ribadeneira muy pronto por las relaciones que entretenía con el editor (Pedro Madrigal) y sobre todo con Juan de Montoya, el librero que costeó la edición y que «se encargará de vender los primeros libros del poeta y dramaturgo» [2007:124].

39. Pedraza [2007:129] quien lee *El marqués de Mantua* a la luz de las ideas sobre el tiranicidio del padre Mariana no descarta la posibilidad de una influencia: «No sería imposible que el poeta tuviera noticias de su contenido cuando aún permanecía manuscrito pero, probablemente, se había difundido entre los círculos aristocráticos y cortesanos». Gómez Moriana dedica unas pocas páginas de su estudio sobre el tiranicidio en Lope a *La corona merecida* [1968:41-42], pero no habla ni de *El marqués de Mantua*, ni de *El príncipe despeñado*. Herrero García se ocupa del «derecho a deponer al Rey cuando este abusa del poder» en *La reina de Nápoles*.

40. Couderc [2009:61-64] dedica unas páginas de su estudio sobre el cadáver en escena en Lope a esta pieza, subrayando la truculencia de su final. Asimismo D'Artois [2017:146] llama la atención sobre la «exhibition du corps ensanglanté de Carloto, montré à Séville par Charlemagne». Véase sobre la violencia en la tragedia Chouza Calo [2020].

El cuerpo del transgresor es expuesto públicamente en el escenario al final de la obra, un uso político que busca advertir sobre los peligros de entregarse a las pasiones.

EL TIRANICIDIO EN *EL PRÍNCIPE DESPEÑADO*

Lope escribió *El príncipe despeñado* —como subraya Silva Ortiz— «coincidiendo con la publicación de la obra de Mariana» [2019:326], un texto clave sobre el tiranicidio. Esta tragedia, terminada en 1602, retoma la temática de la pieza que acabamos de analizar.⁴¹ Gigas [1921:1] ya había observado que las dramatizaciones de los abusos de poder por parte de los monarcas resultaban menos comprometedoras cuando se situaban en un contexto temporal y/o espacial distante, como es el caso de *El marqués de Mantua*. En *El príncipe despeñado*, Lope traslada la problemática del rey lujurioso a un contexto mucho más cercano para su público, tanto en el tiempo como en el espacio. En lugar de basarse en el mundo legendario de los romances sobre Carlomagno (†814), se inspira en una o varias crónicas de la historia de España,⁴² anclando así su relato en una tradición más tangible y reconocible para sus contemporáneos. El marco histórico es el conflicto de sucesión tras la muerte del rey de Navarra Sancho Garcés IV en 1076 entre doña Elvira, la viuda embarazada con quien puede ser el legítimo sucesor, y Sancho, el hermano del difunto rey. Con el respaldo de un grupo de nobles, este último logra hacerse con el poder y se empeña en consolidarlo mediante la repartición de cargos entre sus cómplices, así como a través de la difamación y persecución de Elvira. Al igual que Carloto, Sancho se enamora perdidamente de la esposa de un vasallo, doña Blanca, casada con don Martín, el recién nombrado mayordomo mayor. Los estudios sobre esta obra han prestado especial atención a la cuestión del dominio de las emociones.⁴³ Serés enfoca el problema con mucho acierto desde la teoría de Kantorowicz [1985]:

41. Véase Serés [2008: 1250-1251] para la tradición del autógrafo y el manuscrito firmado el 27 de noviembre de 1602.

42. Serés [2012:338 y 2008:1243-1244] resume la problemática de las fuentes de la tragedia. Véase también Welles [2000:67].

43. Véase Carreño [2009:39]: «La fuerza de la pasión hace que el monarca pierda el dominio sobre sí, cayendo gradualmente en la ineptitud y en la tiranía».

El rey de *El príncipe despeñado*, sin embargo, no se distingue precisamente por su «doble» cuerpo, o sea, por su caracterización doble, pública y privada, pues no se plantea dejar de lado su lujurioso e iracundo cuerpo mortal, no es capaz de alcanzar un mínimo de dignidad cortesana ni de encarnar, eventualmente, la necesidad de que prevalezca la razón de estado. (Serés 2012:344)

Silva Ortiz, quien estudia la importancia de las teorías políticas de Ribadeneira y Mariana en Lope, llama la atención sobre la «fuerte influencia de los postulados de Séneca referentes a la necesidad de dominio de uno mismo como paso necesario para conseguir la libertad» [2019:324].⁴⁴ En esta pieza es también de particular importancia la dimensión corporal de las emociones. Hablando con Arista cuando está a punto de hablar por primera vez con la dama, Sancho describe con cierto detalle cómo el amor se apodera de su cuerpo:

Voyla hablar. Temblando voy.
 ¡Válame Dios! ¿Pues qué es esto?
 ¿Tanta flaqueza tan presto?
 ¿No soy el Rey? El Rey soy.
 Pues ¿quién tiene sobre mí
 imperio para mandar? (*El príncipe despeñado*, vv. 1274-1279)

Como en *El marqués de Mantua*, se observa aquí una vinculación de la reflexión sobre el poder y la condición regia con la descripción de los efectos físicos del amor, en este caso el temblor como signo de debilidad.⁴⁵ Antes de entrar en la habitación de doña Blanca, el monarca deja traslucir tal inquietud que el criado Fidenio le pregunta: «¿De qué os turbáis? ¿No sois Rey?» (*El príncipe despeñado*, v. 1950). En este pasaje se evidencia, de manera menos explícita pero igualmente reveladora, que Sancho, al igual que Carloto, es incapaz de disimular sus emociones frente

44. Véase también Silva Ortiz [2019:323]: «Pero es en *El Príncipe despeñado* y en *El amor constante* [i.e. de Guillén de Castro] donde estos dos autores tratan de manera abierta y directa el tema del tiranicidio, siendo reflejo de las tesis expuestas por Juan de Mariana sobre estas cuestiones y sobre cómo ser prevenidas por los príncipes. En ambas obras nos encontramos con la pérdida de conciencia política de dos reyes que caen en una espiral de desenfreno que les lleva a perder la razón y la virtud —y de paso el respeto de sus súbditos— arrastrados por la lujuria hacia dos mujeres».

45. Véase también la conversación de Sancho con Fernán en la que dice: «Si yo soy Rey sin poder, / ¿de qué me sirve reinar? / Reinar es ser sobre todo, / todo debe al Rey servir; / escusar debe morir / el rey de cualquier modo». (*El príncipe despeñado*, vv. 1560-1565).

a un súbdito.⁴⁶ Al final del segundo acto, Sancho se despide afirmando que, al igual que Tarquinio, convertirá a Blanca en una nueva Lucrecia (vv. 2020-2021). En el tercer acto, regresa don Martín, su esposo, y, al ver signos de duelo, pregunta por lo sucedido. Su esposa le pone al tanto de lo ocurrido. El discurso emocional de la mujer ultrajada contrasta con la reacción fría del agresor, quien, ante la pregunta de Arista sobre lo sucedido con la blanca flor del jardín, responde:

¡Oh Arista, cómo parece
que es el apetito loco!
Aquello por quien padece,
gozado, lo tiene en poco,
y adquirido, lo aborrece. (*El príncipe despeñado*, vv. 2368-2372)⁴⁷

Al igual que en *El marqués de Mantua*, donde el amor se describe como una fiebre efímera, la inclinación de Sancho por doña Blanca no es más que un deseo pasajero y reprochable, y no un sentimiento noble que pudiera justificar de alguna manera la deshonor de un vasallo. Según McKendrick [2000:53] *El príncipe despeñado* se debería leer, de hecho, como obra sobre la legitimidad de un rey:

It is a play about monarchical legitimacy in which a royal rape plays a crucial part, in which the willful abuse and dishonour of two subjects, a woman and her husband, are a signal of unfitness to rule. This in turn signals illegitimacy. It is not just that a king who behaves like Sancho has forfeited the right to rule; Lope seems to be suggesting that Sancho behaves as he does because he is not the legitimate king.

Mientras que en *El marqués de Mantua* Carloto aún no es rey, sino solo delfín, en esta obra la legitimación del monarca es cuestionable desde el principio por el conflicto de sucesión, un aspecto que en Mariana resulta clave para la justificación del tiranicidio.⁴⁸ Es esta condición de usurpador del poder que justifica en cierta medida la representación de un rey lujurioso en escena. Como bien dice Serés

46. En la conversación con doña Blanca en su aposento, él habla de «mi furia» (*El príncipe despeñado*, v. 2003.)

47. Más adelante, dice: «No sé si la quise tanto / como agora la aborrezco» (vv. 2381-2382).

48. Véase a este respecto Welles [2000:37]: «He is portrayed cautiously: first and foremost as a wrongful usurper of the throne, and only then as a rapist, thus mitigating the political impact of his homicide at the hands of the wronged husband».

[2012:347], «su pasional contingencia justifica plenamente el tiranicidio».⁴⁹ Al igual que *El marqués de Mantua*, la pieza termina con la exhibición del cadáver en escena, en presencia del cual se entabla un discurso anfibológico entre Martín y su mujer sobre su honor («Entren Arista y Fortunio y Mendo y Fernán Peralta con el Rey en hombros, muerto» y «Doña Blanca sale al encuentro del cuerpo», *El príncipe despeñado*, p. 1368).⁵⁰ Nos las habemos nuevamente con una restauración del orden alterado por el soberano, víctima de su deseo carnal, a través del tiranicidio.

EL SACRIFICIO DE LA DAMA EN *LA CORONA MERECEIDA*

Un año después de *El príncipe despeñado*, el Fénix termina otra pieza sobre la lujuria de un monarca que tiene una solución del conflicto completamente diferente.⁵¹ El trasfondo histórico es nuevamente la España medieval, más precisamente el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214).⁵² En esta obra es un rey legítimo quien sucumbe por una mujer. Su comportamiento podría, quizá, encontrar justificación en la inmadurez propia de su extrema juventud.⁵³ Como resume Rodríguez-Gallego [2015:600], algunos críticos han querido ver un paralelismo con el joven Felipe III, quien en la época de la creación de la obra rondaba los veinticinco años.

49. Gómez [2017:567] cita *El príncipe despeñado* como una de las obras de Lope en las que se justifica el tiranicidio.

50. Véase al respecto Welles [2000:70]: «On stage appears the corpse of the dead King Sancho, whose seemingly accidental fall Martín and Remón, cleverly reconciled, have accomplished in collusion. ... The murder ends in justice and restores order to the personal and political realms». Coudere [2009] no se ocupa de esta tragedia. Puig Mares [2010:732] interpreta esta escena a la luz de las ideas de Mariana sobre el tiranicidio.

51. Véase para la fecha Rodríguez-Gallego [2015:585].

52. Para las distintas fuentes y el debate sobre el género véase el prólogo de Rodríguez-Gallego [2015:587-588]. Como señala el editor moderno, Lope entrelaza la leyenda sevillana de María Coronel, vinculada a la época de Pedro I el Cruel o el Justiciero (1334-1369) —figura recurrente en su obra, como ha analizado Exum [1974]—, con episodios históricos relacionados con Alfonso VIII de Castilla.

53. Así lo hace don Nuño en un aparte: «Es mozo el Rey; no me espanto / que le agrade una mujer» (*La corona merecida*, vv. 269-270). Véanse al respecto Kirschner y Clavero [1998:166]: «Alfonso no es sino un adolescente impetuoso que responde atolondrado a la fuerza irresistible de una pasión a la que no sabe cómo hacer frente, posiblemente porque es la primera vez que experimenta tales turbulencias de ánimo»; Ferrer [2001:43]: «La figura del rey no es tratada con mayor benevolencia. Aunque Lope se cuida de destacar su mocedad como la causa de su carácter impetuoso, esta no resulta convincente como disculpa frente a sus graves faltas éticas» y también el estudio de Rodríguez-Gallego [2015:600].

La obra comienza de manera lúdica bajo el signo del disimulo: al inicio, tanto doña Sol como Alfonso aparecen disfrazados de labradores para poder observar de manera inadvertida la llegada de la prometida del rey desde Inglaterra. En esta ocasión, el joven Alfonso se enamora de la supuesta campesina y comunica de inmediato su pasión a sus privados. Don Pedro de Lara le dirige palabras de advertencia con tono grave: «Una labradora / que enloquezca a un rey no es justo» (vv. 295-296). Alfonso se excusa jugando con su disfraz y afirma que no es el rey, sino el campesino en el que se ha convertido con su atuendo, quien corteja a la labradora:

Sin duda, y es justa ley,
que no la ha seguido el Rey,
sino el labrador vestido (vv. 302-304)

Por ello, ceder a la pasión no debería considerarse una debilidad («no será muy gran flaqueza / ejecutar un deseo», vv. 309-310), y entregarse brevemente al placer con la campesina parece, a sus ojos, algo justificado: «gozarla y dejarla» (v. 314). Sin embargo, el rey no es tan frío como pretende, pues la aparición de la mujer provoca en él reacciones físicas que sus acompañantes pueden leer en su rostro: «¿De qué te has descolorido?» (v. 321) pregunta Manrique. Es el mismo caballero quien tras decirle Nuño a Alfonso que Sol es su hermana comenta: «El Rey se va vergonzoso» (v. 487). La *verecundia* que experimenta el joven rey no es un remedio duradero contra la pasión erótica. Hablando con Pedro, el rey intenta interpretar su posición real como un salvoconducto para dar rienda suelta a sus deseos:

¿Un rey no puede? ¿Yo soy
rey de Castilla? (vv. 597-598)

Este argumento, del que también se valieron Carloto y Sancho, es aquí refutado por el privado don Pedro:

En las cosas
graves y dificultosas,
en ninguna duda estoy,

mas en estas, que ya son
de tan diferente ley,
Alfonso, no reina el Rey
porque reina la razón. (vv. 598-604)⁵⁴

El personaje del privado, aunque más adelante termine respaldando las escapadas eróticas del joven rey, funciona como un contrapeso frente al monarca:

PEDRO El consejo en el privado
 es ley de buen caballero:
 un privado lisonjero
 es un veneno dorado.
 Yo cumplo mi obligación;
 lo que intentas no lo apruebo,
 pero lo que mandas debo
 poner en ejecución.
 Voyla a hablar. (vv. 733-741)⁵⁵

El rey actúa en contra del buen consejo, de manera que en esta comedia la responsabilidad no recae exclusivamente sobre el privado. También es verdad que, en el segundo acto, es Manrique quien sugiere al monarca conceder un oficio en la corte al esposo de Sol, permitiéndole así mantenerla cerca de él. Volveremos sobre este aspecto más adelante.

No solo la actuación de los consejeros, sino también la presencia de la reina celosa, hacen que la obra resulte especialmente interesante en cuanto a la representación de los estados emocionales. Es muy llamativo que la confidente de la reina le aconsejara disimular su estado de ánimo:

ELVIRA Doña Sol se llama.
LEONOR ¿Es hermosa?

54. Como estudia Urzáiz [2011:118], estos versos fueron censurados.

55. Véase al respecto Ferrer [2001:42]: «Aunque el privado del rey, don Pedro, reflexione en alguna ocasión sobre el perjuicio que entrañan para el buen funcionamiento del Estado los privados lisonjeros, e incluso tímidamente llegue a oponerse en algún momento a las pretensiones del monarca, será él quien finalmente le proporcione el medio para deshacerse de don Álvaro, el esposo, acusándolo falsamente de traición».

ELVIRA Es bella dama,
de divino rostro y talle.
Yo veré tu discreción
si disimulas. (vv. 1880-1884)

Cuando finalmente llega a palacio doña Sol, está también presente la reina y Lope construye una escena muy intrigante, en la que los personajes intentan disimular sus pasiones a la vez que observan a los demás interpretando signos corporales. Mientras que el rey disimula su amor a Sol, la reina hace lo propio con sus celos:

LEONOR (¿Es esta Sol –dime, Elvira–
la que dices?
ELVIRA Sí, señora.)
LEONOR ¿Luego irá a Toledo ahora?
ELVIRA Lo que te he avisado mira.
LEONOR ¡Triste de mí! ¡Muerta soy!)

Todo el acompañamiento que pueda entre, y don Nuño y don Álvaro y doña Sol detrás

ALFONSO Dadnos sillas; dad almohada
a doña Sol.
SOL (¡Qué turbada
de verme en palacio estoy!)
NUÑO Dadme, señor, esas manos.
ÁLVARO Y a mí esos pies, gran señor.
ALFONSO Mi camarero mayor,
alzaos.

La Reina se entristezca

LEONOR (¡Ay consejos vanos!
¿Esto tengo de sufrir?)
ELVIRA (Señora, haz pecho español.)
ALFONSO Reina, haced sentar a Sol.

Doña Sol, de rodillas

SOL Señor, yo os vengo a servir.
 LEONOR Sentaos, Sol. (vv. 1963-1979)

El madrileño ilustra con gran sutileza cómo la vida en la corte funciona como un constante ejercicio de disimulación de los sentimientos. En este contexto, el recurso del aparte juega un papel fundamental, ya que permite hacer palpables las reacciones fisiológicas que hacen que los sentimientos resulten tan incontrolables:

ALFONSO Aposenten en mi casa
 a don Álvaro.
 LEONOR (Esto es hecho.
 Si la lengua calla, el pecho
 hoy como Troya se abrasa.
 Irme es mejor.)

Levántese la Reina

ALFONSO ¿Dónde vais?
 LEONOR ¿No basta para visita
 de criados?
 PEDRO (¿Qué le incita?)
 ALFONSO Muy bien venidos seáis.
 Voy a acompañar la Reina.
 Vedme después.
 NUÑO (Tiemblo.)
 SOL (Temo.)
 LEONOR (Yo me abraso.)
 ALFONSO (Yo me quemo.) (vv. 2007-2017)

Mientras unos se esfuerzan por reprimir sus reacciones físicas, los otros intentan descifrar y dar sentido a los más mínimos indicios de emoción en el cuerpo del rey:

MANRIQUE El Rey se abrasa.
 PEDRO A Sol mira. (v. 2020)

El segundo acto presenta una situación que no resulta novedosa para el espectador. Sin embargo, la tensión se construye en torno a la manera en que el conflicto será resuelto.

El tercer acto comienza un año más tarde con un diálogo entre Pedro y Alfonso, en el que, a través de múltiples referencias a personajes del mundo clásico que llevaron a cabo hazañas notables, se insinúa que la virtud de doña Sol permaneció intacta y que resistió con firmeza el acoso del rey. Tras la conversación con su privado, Alfonso lamenta —al igual que Carloto en *El marqués de Mantua*— en un monólogo en forma de soneto el poder destructivo del amor («¿Quién es amor? *Infierno de la vida*», v. 2231).

Asimismo, en el tercer acto resulta interesante el papel de Pedro, quien asume con gran seriedad su función de consejero y la cuestiona reiteradamente. Su decisión final de ayudar al rey —proponiendo que se coaccione a la dama amenazando la vida de su esposo y falsificando la firma de Álvaro en una carta de Almanzor— no es un simple acto de astucia política, sino que alude directamente a la teoría de los dos cuerpos del rey. En esta estrategia, se entrelazan la autoridad soberana y la dimensión personal del monarca, reflejando la dualidad entre su cuerpo político y su cuerpo natural:

Sabe Dios que estoy corrido
de aconsejarte tan mal,
mas veo a mi Rey mortal,
enfermo, loco, perdido,
y procuro su salud. (vv. 2195-2199)

Aunque Pedro da este paso en contra de su mejor juicio, no deja de intentar disuadir al rey de su funesto plan. Apela a la compasión que siente por Álvaro⁵⁶ y advierte sobre las fatales consecuencias que pueden acarrear las mentiras:

PEDRO	Temblando quedo
	el fin de este suceso, que es muy propio
	de la mentira no tener salida
	sin mucho deshonor de quien la inventa. (vv. 2555-2558)

56. «A compasión me mueve» (v. 2253).

Sigue un diálogo sumamente interesante sobre los límites del poder real, la prudencia y la relación entre la razón y la emoción:

PEDRO	Quisiera que vivieras de otra suerte.
ALFONSO	Consígase mi gusto, que estoy loco, y no repares en el fin, que nunca fue valiente jamás quien el fin mira.
PEDRO	Por eso son los más valientes locos, porque no consideran la salida.
ALFONSO	El rey es preferido a cualquier súbdito.
PEDRO	Al rey conviene solo lo que es lícito.
ALFONSO	Lícito es que viva un rey que muere.
PEDRO	Escuse de morir el Rey y viva.
ALFONSO	Las pasiones del alma no se escusan.
PEDRO	Luego ¿ya la razón no puede nada?
ALFONSO	¿Qué puede la razón si está sujeta?
PEDRO	No puede estar sujeto el albedrío.
ALFONSO	¿Nunca has sabido tú lo que amor puede?
PEDRO	Ya sé que puede amor lo que la ira y otras pasiones naturales nuestras, que se pueden sufrir y resistirse. Pero ¡ay de quien se deja llevar de ellas! (vv. 2561-2579) ⁵⁷

Pedro parece adoptar una argumentación desde una perspectiva neoestoica y católica, sosteniendo que la razón debe prevalecer y contener las emociones, algo que, gracias al libre albedrío, no debería ser imposible.⁵⁸ El consejero conoce lo suficientemente bien al joven rey como para saber que no tiene control sobre sus impulsos, por lo que, poco antes del encuentro amoroso, le aconseja recurrir a la simulación de la gravedad que debería caracterizar a un rey:

57. *La corona merecida* está llena de reflexiones sobre la naturaleza de la emoción; véase, por ejemplo, la siguiente introspección del rey: «¿Hay cosa que se iguale en las pasiones / de un hombre, al fin humano, a aqueste punto? / ¿Qué sientes, alma, ahora te pregunto, / después de tantas penas y pasiones?» (vv. 2740-2743).

58. Pedro también sabe cuán peligrosas pueden ser las emociones y se preocupa por el estado de ánimo de Sol antes del abuso planeado: «De la pasión / le ha dado algún accidente». (vv. 2724-2725).

... Fíngete grave.

ALFONSO

Fingireme piedra ... (v. 2588)

Al igual que en el control de los afectos, Alfonso tampoco se mostrará como un maestro en el arte de la disimulación de sus emociones durante el *rendezvous* con doña Sol. Para preservar su honor, la dama se había causado quemaduras con una antorcha antes del encuentro, las cuales describe y muestra como si fuesen una enfermedad contagiosa:

Estoy labrada de fuego
que ha que tengo casi un año,
por cuyo peligro y daño
a mi marido no llego,
que, aunque bizarra y vestida
me ve tan disimulada,
soy manzana colorada,
en el corazón podrida. (vv. 2778-2785)

Doña Sol, a pesar del intenso dolor, es una maestra de la simulación, puesta al servicio de una causa noble. Es una ironía dramática que sea precisamente en este contexto donde hable de su *belleza* disimulada. La visión del cuerpo mutilado provoca una intensa reacción física en el lujurioso rey:

ALFONSO

¡Quedo, quedo, no me hagas
más asco, oh, falsa belleza!
¡Quita esos paños sangrientos
que el estómago me mueven! (vv. 2788-2791)

Doña Sol cura al rey de su pasión mediante la visión de su cuerpo desfigurado. Cuando más tarde debe informar a la reina celosa, se vuelve a destacar que ha instrumentalizado y exhibido su cuerpo: «Entra el Rey; mostrele el cuerpo» (v. 2965). En cierto modo, esto funciona de manera análoga a los cadáveres expuestos en *El marqués de Mantua* y *El príncipe despeñado*.

EL EMPERADOR VIRTUOSO EN *LA MAYOR VITORIA*

Publicada a comienzos de los años 30, *La mayor vitoria* fue compuesta después de 1615 y posiblemente puesta en escena entre el 4 y el 6 de julio de 1620, como estudia Resta [2023:3-7] en el prólogo a su reciente edición. El rey lujurioso en esta comedia es el tercer emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Durante una estancia en Italia por motivo de su coronación por el papa Gregorio V, Otón III (980-1002) se enamora de una dama florentina. Como en otras ocasiones, la fuente de Lope es Matteo Bandello, más precisamente la *novella* I, 18 (*Ottone terzo imperatore ama Gualdrada senza esser amato, e onoratamente la marita*),⁵⁹ que Lope volverá a dramatizar en una etapa posterior, a saber, en *Si no vieran las mujeres* (1631-1632). Se trata de una narración muy breve que no fue traducida por los adaptadores franceses Pierre Boaistuau y François de Belleforest, y que, por lo tanto, tampoco formó parte de la antología española de Juan Godínez de Millis. Lope utilizó esta obra para otras piezas como *El castigo sin venganza*,⁶⁰ quizás en la segunda edición, publicada por Pedro Madrigal en 1596. Como lector del original italiano y de sus adaptaciones, al Fénix no pudo pasar desapercibido el uso de ciertas estrategias textuales que operan los adaptadores franceses para, como analiza Arnould, «produire chez le lecteur l'impact sans lequel il n'aurait pas de tragique ni de pathétique» [2024:101]. Como subraya el investigador francés, se observa el uso de la hipotiposis para expresar «les émotions des personnages et leurs manifestations physiques» (Arnould 2024:101-102). Este recurso narrativo es llevado a las tablas por Lope, como se puede apreciar en *La mayor vitoria*.

La acción de la pieza comienza en una quinta cercana a Florencia, donde el galán Otavio relata a su dama, la bella e inteligente Casandra, la entrada del emperador en la ciudad. En su relato, destaca especialmente la majestuosidad y la imponente presencia física del monarca.

El magnánimo Otón es un mancebo
proporcionado, varonil, robusto,
galán, airoso, y a decir me atrevo,
que enseñara grandeza al mismo Augusto. (*La mayor vitoria*, vv. 165-168)

59. Véase Resta [2023:10-11] con más bibliografía sobre Lope y Bandello.

60. Es particularmente esclarecedor el análisis de Küpper [1990].

La hermosura del rey es un recurso escénico utilizado por Lope en una serie de obras en las que aparece un personaje real virtuoso.⁶¹ En las piezas que giran alrededor de un tirano, incapaz de dominar sus afectos, no solemos encontrar informaciones sobre su aspecto exterior. Otro rasgo distintivo de la figura de Otón en comparación con otros monarcas analizados hasta ahora radica en su preocupación por la percepción que los florentinos pueden tener de él. A diferencia de otros reyes que imponen su voluntad sin mayor consideración por la opinión de sus súbditos, Otón reflexiona sobre la mejor manera de ganarse el favor del pueblo y disipar los prejuicios existentes sobre el carácter de los alemanes. Esta inquietud se manifiesta claramente en un diálogo con su consejero Alberto:

OTÓN	Alberto, yo querría que esta insigne ciudad reconociese fácil la gracia mía; que libremente me tratase y viese. Dese a todos la puerta; hállenla siempre el pobre y rico abierta.
ALBERTO	Señor, los altos reyes más muestran su real naturaleza en el templar las leyes de la severidad, que en la grandeza; no rinde tantas palmas reinar un rey en reinos como en almas;
OTÓN	Marqués, este es mi gusto; ni a mí ni a mis valientes capitanes quiero tener por justo que nos llamen feroces alemanes. Abrid todas las puertas, pues tengo yo las de mi pecho abiertas. (<i>La mayor vitoria</i> , vv. 261-278)

El texto parece hacerse eco de las ideas que discute Machiavelli en *El príncipe* sobre la cuestión de si es mejor ser amado o temido por los súbditos.

61. Véase Gernert [2021] para la belleza real en la primera y en la segunda parte de *El príncipe perfecto*; se podrían citar también *El bautismo del príncipe de Marruecos* (1601-1602), *Carlos Quinto en Francia* (1604), *El mejor mozo de España* (1610-1611) o *Las grandezas de Alejandro* (1621).

Nuestro monarca, que al inicio de la obra se presenta de manera sumamente positiva, acaba enamorándose de una dama florentina. Como dice el propio Otón, es por su juventud (Otavio le llamó «mancebo») que es más propicio a perderse («verdes años / bien pueden sufrir engaños», vv. 456-457).⁶² En el segundo acto, el marqués Alberto actúa como celestina y le informa a Casandra sobre el amor del joven emperador:

Bellísima Casandra, ten por gloria
rendir a quien se rinde Europa y mira,
que despreciado amor se vuelve en ira,
cuya persona, aunque quien es no fuera,
obligara a que un mármol le quisiera.
Mira su verde edad y gentileza,
no correspondas mal a tu belleza;
Otón se ha de volver, no ha de infamarte
con largo trato, como siempre vemos;
sé reina del que reina en toda Europa,
y quedas, aunque en breve, muy honrada
de que el mayor laurel, mejor espada,
más alto entendimiento... (*La mayor vitoria*, vv. 750-278)

En otra conversación con el propio Alberto, el emperador se muestra consciente de que el amor le iguala a los demás:

Es amor;
en que soy hombre repara.
Pasiones humanas tienen
esta igualdad ... (*La mayor vitoria*, vv. 980-983)

Nada más decirlo, Otón muestra total indiferencia de cara a los asuntos de gobierno que le comentan Rodulfo y Fabricio. Su comportamiento evidencia cómo el amor le ha arrebatado tanto la razón como el interés por sus objetivos políticos. Su dignidad imperial y las vestimentas que la simbolizan son simples instrumentos para impresio-

62. Más adelante dice Pompeyo: «Es, aunque mozo, circunspecto» (*La mayor vitoria*, v. 878) y Elena habla de «tus verdes años» (v. 1156).

nar a Casandra, quedando así desvirtuadas de su propósito original.⁶³ Ante la presencia de la mujer, su poder se ve quebrantado y muestra reacciones físicas de debilidad:

¡Que tiemble yo de mirar,
a quien de mirarme tiembla!
¿Quién dirá que estas insignias,
con que la humana soberbia
ha puesto el mundo a mis pies,
a tu poder se sujetan?) (*La mayor vitoria*, vv. 1134-1139)

Y, en efecto, Otón no logra comportarse en su conversación con Casandra conforme a su rango. Momentáneamente pierde el dominio de sí mismo, se torna exaltado y alza la voz, descalificando la alusión de Casandra al honor como una «¡Disculpa necia!» (v. 1243). Casandra percibe inmediatamente su agitación: «¿De qué te alteras?» (v. 1245), y aun a la distancia, su padre Pompeyo logra interpretar el estado de ánimo del César: «Enojo ha mostrado el César» (v. 1285). A continuación, Otón consigue recuperar la compostura y justifica su tono airado atribuyéndolo a un supuesto debate intelectual en el que Casandra habría demostrado su agudeza. El segundo acto concluye con el consejo de Alberto al emperador de saciar su deseo por la fuerza, una sugerencia que Otón rechaza con firmeza:

¡Qué mal me aconsejas!
Quien ama y fuerza no ama.
Para mí lo mismo fuera
tomar su retrato en brazos,
que al dueño siendo por fuerza.
Los gustos que son forzados
son deleites que se sueñan,
que, no estando nadie allí,
el que lo sueña lo piensa. (*La mayor vitoria*, vv. 1388-1396)

Aquí se revela una figura de gobernante distinta, que no se deja desviar del camino correcto ni siquiera por un mal consejero.

63. «Vestirme quiero en el traje / de mi grandeza y poder, / porque Casandra ha de ver / quién es a quien hace ultraje. / Dame el manto y el laurel» (*La mayor vitoria*, vv. 1042-1046).

El tercer acto se abre con una conversación del emperador con Pompeyo, en la que Otón se muestra muy consciente del poder de las emociones:

Pompeyo, ni la grandeza
del imperio, ni el poder
del cetro pueden hacer
que mude naturaleza
nuestra humana condición,
porque en cosas naturales
tienen los cetros reales
general inclinación.

Verdad es que se resiste,
considerando su ser,
mas no siempre, que hay poder
que en mayor fuerza consiste.

Ira y amor son pasiones
de quien decirte pudiera,
si cansarte no temiera,
notables definiciones.

No sé cuál es la mayor,
mas no me vi tan airado
jamás, que no haya pensado,
que tiene más fuerza amor. (*La mayor vitoria*, vv. 1569-1396)⁶⁴

A diferencia de lo que ocurre en *Bandello*, el padre no accede a negociar el honor de su hija e intenta disuadir al monarca con palabras claras: «¿Y no es mejor resistir, / gran señor» (vv. 1655-1656).⁶⁵ La respuesta de Otón es tan clara que no admite objeción alguna: «Lo que pudiera tomar / como absoluto señor / te pido» (vv. 1685-1687). El barba comenta más adelante en un monólogo el comportamiento y el cambio de actitud del emperador:

64. Esta cuestión también preocupa a Lope en *Si no vieran las mujeres*, p. 161, donde el emperador y sus acompañantes debaten en detalle sobre qué es mayor, si la ira o el amor.

65. A través del ejemplo de *El castigo sin venganza* Küpper [1990] ha mostrado de forma convincente cómo Lope adapta el texto original de *Bandello*, especialmente en lo que respecta a cuestiones fundamentales como el honor.

¿Acaso fue fantasía
todo su ser y valor?
Yo pienso que fue el amor
autor de la tiranía.
Tan alta fama tenía
que era Alejandro segundo
en tierra y en mar profundo;
pero mujer le engañó;
disculpa que nos dejó
el primer hombre del mundo. (*La mayor vitoria*, vv. 1939-1948)

Es significativo que Pompeyo emplee el término tiranía. El padre, en contra de su mejor juicio, le pide a su hija que se someta al emperador. La respuesta de la joven, que el emperador puede escuchar desde un escondite, le recuerda al déspota los límites impuestos por la legalidad:

CASANDRA Padre mío, si el rey manda
cosas que son contra ley,
deja entonces de ser rey
y, en vez de mandar, desmanda. (*La mayor vitoria*, vv. 2147-2150)

Ante la firmeza de su hija, Pompeyo no encuentra otra salida que darle muerte para preservar su honor y luego quitarse la vida. Es en este preciso instante cuando el monarca reconoce su error y exalta la virtud del padre, de la hija y del galán que acaba de unirse a la escena. Sin embargo, el mayor triunfo, según el poco modesto soberano, lo ha alcanzado él mismo:

Pero no se ha de decir
que me habéis aventajado,
que he de salir coronado
de más vitoria o morir.
Yo me sabré resistir
para ganar esta gloria
y dejar de mí memoria
contra amor, contra su abismo,
porque vencerse a sí mismo
llaman la mayor vitoria.

Yo quiero vencer mi nombre
y estimar mi pensamiento
por el mayor vencimiento
que pudo caber en hombre.
De esto la Italia se asombre,
no de las armas y gloria
que me dan eterna historia,
pues solo quien se venció
a sí mismo, ese alcanzó
solo la mayor vitoria. (*La mayor vitoria*, vv. 2337-2356)

Tal vez no sea casualidad que un monarca, que al inicio del texto se distingue tanto por la belleza de su cuerpo como por su sentido de responsabilidad en asuntos de gobierno, sea también aquel que, a pesar de su juventud y de la influencia de malos consejeros, logra dominar sus pasiones.

CONCLUSIONES

En las comedias analizadas, que podrían ampliarse fácilmente con otras, Lope aborda de diversas maneras la problemática del monarca lujurioso, cuya pasión erótica entra en conflicto con su condición regia.⁶⁶ Una serie de estrategias sirven para explicar (aunque no justificar) la conducta inmoral del monarca: su juventud, la falta de legitimidad o la influencia de sus privados. En aquellas obras en las que la mujer no sufre violencia, este desenlace puede deberse tanto al sacrificio de la dama como al autocontrol del propio rey, quien, pese a la intensidad de su pasión, logra imponerse a sus deseos. En particular, la investigación anglosajona ha tendido a leer estas y otras obras semejantes *à clef*, interpretándolas como una advertencia implícita del Fénix al joven y mujeriego Felipe III.⁶⁷ En la investigación española más reciente, esta interpretación suele ser rechazada con sólidos argumentos.⁶⁸

66. En su estudio sobre «El imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega», García Martín [2016] ve el Fénix al servicio de la propaganda de la Monarquía Católica, sin tomar en consideración las variaciones del tema de la lujuria del rey en el teatro lopesco.

67. Véase entre otros McKendrick [2000]. Para un balance reciente sobre las lecturas políticas de Lope véanse Trambaioli [2012] y Marco [2025:188-193].

68. Hablando de «la polémica sobre la instrumentalización por parte de algunos dramaturgos

El gran interés que los textos analizados muestran por las implicaciones fisiológicas tanto del control de las emociones como de la disimulación sugiere que el madri-leño no pretendía tanto transmitir un mensaje político, sino que más bien estaba interesado en una problemática con implicaciones políticas. Como es bien sabido, Lope percibía agudamente cuanto podía contribuir a causar impacto escénico. En este sentido, la lucha del ser humano contra sus emociones y la disimulación eran, sin duda, elementos clave, tanto en su época como en la actualidad.

barrocos de este tipo de obras de representación palaciega para transmitir mensajes políticos al monarca», Ferrer [2017:144] asume una posición bien clara: «No me parece que el teatro de fasto cortesano, y en particular el de Lope, sea un género idóneo para lanzar mensajes admonitorios de calado político al rey, ante la atenta mirada de su valido y del resto de la nobleza, por muy edulcorados que le pudieran ser presentados». En otro contexto, dedicándose a la mixtura social en la comedia nueva, Gómez [2017:567] argumenta que esta «no está puesta en principio al servicio del absolutismo para hacer propaganda monárquica. Tampoco para subvertirlo, aun cuando la comedia nueva dramatiza con relativa frecuencia conflictos amorosos que perturban el orden social y que tienen su origen en la pasión desbordada de un monarca hasta incurrir en el abuso de poder de manera tiránica».

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Günter, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, De Gruyter, Berlin, 1977.
- ÁLAMOS Y BARRIENTOS, Baltasar, *Tácito español ilustrado con aforismos*, Luis Sánchez, Madrid, 1614.
- ÁLVAREZ, Ángel Octavio, «La invención de las pasiones. Consideraciones sobre la recepción del tacitismo político en la Cultura del Barroco», *Astrolabio*, 10 (2010), pp. 1-14.
- ARNOULD, Jean-Claude, «Prólogo» a Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel*, Garnier, Paris, 2024.
- BADILLO O'FARRELL, Pablo, «Retorno al tacitismo y la razón de estado», en *Tácito y tacitismo en España*, eds. Pablo Badillo O'Farrell y Miguel A. Pastor Pérez, *Anthropos*, Barcelona, 2015, pp. 75-118.
- BATTAGLIA, Felice, *Enea Silvio Piccolomini e Francesco Patrizi. Due politici senesi del Quattrocento*, Istituto Comunale d'Arte e di Storia, Siena, 1936.
- BLANCO, Emilio, y Antonio SÁNCHEZ, «Lope de Vega, en la encrucijada de la novela (corta): sentencias y aforismos en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624)», *Revista de Filología Española*, 96 (2016), pp. 39-59.
- BODEI, Remo, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- BOTERO, Giovanni, *Diez libros de la razón de estado*, trad. Antonio de Herrera, Luis Sánchez, Madrid, 1593.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, *Faire le roi. L'autre corps de Louis XIII*, Fayard, Paris, 2018.
- CARREÑO, Antonio, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2009.
- CARTER, Robin, «Fuenteovejuna and Tyranny: Some Problems of Linking Drama with Political Theory», *Forum for Modern Language Studies*, 23 (1977), pp. 313-335.
- CLAVERO, Dolores, y Teresa J. KIRSCHNER, «Preguntas en torno a un título enigmático: *La corona merecida*», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 165-178.
- CHOUZA CALO, María del Pilar, «Sangre y llanto: escenificación de la violencia en *El marqués de Mantua* de Lope de Vega», *eHumanista*, 44 (2020), pp. 1-15.
- COUDERC, Christophe, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El*

- teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Vervuert, Madrid, 2009, pp. 51-77.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre. Lope, la tragedia et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.
- DEMAITRE, Luke E., *Medieval medicine*, Praeger, Santa Barbara, 2013.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, «Disposición temática en *El marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega», *Epos*, 5 (1989), pp. 165-182.
- EXUM, Frances, *The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro*, Playor, Madrid, 1974.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María, «Emanuel Sueyro, un traductor de Tácito, Salustio y Veleyo Patérculo, alabado por Lope», *Janus*, 13 (2024), pp. 370-391.
- FERRER, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, eds., Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER, Teresa, «Hablando con el rey: Lope de Vega en escena», *Bulletin hispanique*, 99 (2017), pp. 143-158.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro, «El imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega», en *La corte del Barroco*, eds. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa y Esther Jiménez Pablo, Polifemo, Madrid, 2016, pp. 393-416.
- GERNERT, Folke, «Ira en escena. Fealdad física y moral en Lope (*El bastardo Mudarra* y *El castigo sin venganza*)», en «*Que todo lo feo es malo / y lo bueno hermoso*»: Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega, eds. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi, LIT, Berlin, 2020, pp. 99-121.
- GERNERT, Folke, «La fisiognomía del poder y la hermosura del rey en *El príncipe perfecto* de Lope de Vega», en *Construcciones del poder político en la literatura y cultura españolas del Siglo de Oro*, eds. Sabine Friedrich y Christian Wehr, Fink, München, 2021, pp. 225-238.
- GERNERT, Folke, «*Je sens en mes esprits la fièvre continue*. Jacques Grévin et la voix poétique du médecin au milieu du xvi^e siècle», en *Tradiciones poéticas de la Rumania*, dir. María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, eds. María Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2024, pp. 511-523.

- GIGAS, Émile, «Etudes sur quelques comedias de Lope de Vega: II. *El principe despeñado*. III. *El castigo sin venganza*», *Revue Hispanique*, 52 (1921), pp. 1-48.
- GÓMEZ, Jesús, «La figura del rey en la Comedia Nueva: Lope de Vega y Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, eds. José Martínez Millán, Rubén González Cuerva y Manuel Rodríguez Rivero, Polifemo, Madrid, 2017, vol. 3.1, pp. 565-589.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «Comedias» de Lope de Vega*, Porto, Santiago de Compostela, 1968.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 2023.
- HANKINS, James, «Was Virtue Politics a Failure?», *The Good Society*, 31 (2022), pp. 184-198.
- HANKINS, James, *Political Meritocracy in Renaissance Italy: The Virtuous Republic of Francesco Patrizi of Siena*, Harvard University Press, Cambridge, 2023.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «La monarquía teórica de Lope de Vega», *Fénix*, 1 (1935), pp. 179-224.
- ISÓCRATES, *Discursos*, ed. Juan Manuel Guzmán Hermida, Gredos, Madrid, 1979-1980, 2 vols.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid, 1985.
- KÜPPER, Joachim, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Narr, Tübingen, 1990.
- LINDBERG, Bo, «Stoicism in political humanism and natural law», en *(Un)masking the realities of power Justus Lipsius and the dynamics of political writing in early modern Europe*, eds. Marijke Janssens, Erik De Bom, Toon Van Houdt y Jan Papy, Brill, Leiden, 2011, pp. 73-93.
- LONIE, Iain M., «Fever pathology in the sixteenth century: tradition and innovation», en *Theories of fever from antiquity to the enlightenment*, eds. W. F. Bynum y V. Nutton, Wellcome Institute for the History of Medicine, London, 1981, pp. 19-44.
- MARAVALL, José Antonio, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240 (1968), pp. 645-667.
- MARCO, José María, «La política, según Lope de Vega», *Araucaria*, 27 (2025), pp. 185-208.

- MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey (De rege et regis institutione)*, ed. Luis Sánchez Agesta, Centro de estudios constitucionales, Madrid, 1981.
- McKENDRICK, Melveena, *Playing the King. Lope de Vega and the limits of conformity*, Tamesis Books, Woodbridge, 2000.
- MERLE, Alexandra, «Le prince chrétien de Ribadeneyra entre simulation et dissimulation», en *Les Jésuites en Espagne et en Amérique*, eds. Annie Molinié, Alexandra Merle y Araceli Guillaume-Alonso, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2007, pp. 111-140.
- OESTREICH, Gerhard, *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1989.
- OLEZA, Joan, «Reyes risibles, reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-317.
- PATRICIO, Francisco [PATRIZI, Francesco], *Del reino y de la institución del que ha de reinar*, trad. Enrique Garcés, Luis Sánchez, Madrid, 1591.
- PEDRAZA, Felipe B., *Sexo, poder y justicia en la comedia española*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- PEDRAZA, Felipe B., «Prólogo» a Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. 2, pp. 3-23.
- PEÑA, Javier, «Un breviario tacitista para gobernantes: *La doctrina política civil* de Eugenio de Narbona», en *Tácito y tacitismo en España*, eds. Pablo Badillo O'Farrell y Miguel A. Pastor Pérez, Anthropos, Barcelona, 2015, pp. 269-292.
- PEREZ, Stanis, *Le corps du roi. Incarner l'État de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Perrin, Paris, 2018.
- FLOWDEN, Edmund, *The Commentaries*, S. Brooke, London, 1816.
- PUIG MARES, María del Pilar, «La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, eds. Francisco Bautista y Jimena Gamba Corradine, SEMYR, San Millán de la Cogolla, 2010, pp. 721-733.
- RESTA, Ilaria, «Prólogo» a Lope de Vega, *La mayor Vitoria*, ed. Ilaria Resta, en Co-

- medias de Lope de Vega. Parte XXII*, coords. Fausta Antonucci y Marco Presotto, Gredos, Madrid, 2023, vol. 2, pp. 1-26.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano para gobernar y conservar sus estados contra lo que Nicolas Machiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*, Pedro Madrigal, Madrid, 1595.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Prólogo» a *Lope de Vega, La corona merecida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 1, pp. 585-621.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Pablo Javier, «Tácito como alternativa política de la Monarquía Católica», en *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, eds. Cristina Borreguero Beltrán, Óscar R. Melgosa Oter, Ángela Pereda López y Asunción Retortillo Atienza, Universidad de Burgos, Burgos, 2021, pp. 1163-1180.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Cátedra, Madrid, 1999.
- SÁEZ, Adrián J., «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 21 (2015), pp. 95-115.
- SENEILLART, Michel, *Les arts de gouverner du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Seuil, Paris, 1995.
- SERÉS, Guillermo, «Prólogo» a *Lope de Vega, El marqués de Mantua*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Milenio, Lleida, 2008, vol. 3, pp. 1243-1265.
- SERÉS, Guillermo, «*El príncipe despeñado*, de Lope de Vega: la justificación del tiranicidio y su representación», en *La escondida senda: estudios en homenaje a Alberto Blecuá*, eds. Eugenia Fosalba Vela y Gonzalo Pontón, Castalia, Barcelona, 2012, pp. 337-367.
- SILVA ORTIZ, Lorenzo, «El teatro de Lope de Vega y de Guillem de Castro como vehículo de difusión de la filosofía política de Mariana y Ribadeneyra», en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico*, eds. Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019, pp. 322-335.
- SNYDER, Jon R., *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, University of California Press, Berkeley, 2009.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, 3 (2012), pp. 16-36.
- TRUMAN, Ronald W., *Spanish Treatises on Government, Society, and Religion in the Time of Philipp II*, Brill, Leiden, 1999.
- URZAIZ, Héctor, «Arte nuevo de censurar comedias (en tiempos de Lope): *La corona merecida*», en *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2011, pp. 99-128.
- VANNOZZI, Bonifacio, *Della suppellettile degli avvertimenti politici, morali, et cristiani*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna, 1613.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La corona merecida*», ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 1, pp. 585-831.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El marqués de Mantua*, ed. Felipe B. Pedraza, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. 2, pp. 3-153.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La mayor vitoria*, ed. Ilaria Resta, en *Comedias. Parte XXII*, coords. Fausta Antonucci y Marco Presotto, Gredos, Madrid, 2023, vol. 2, pp. 1-136.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe despeñado*, eds. Andrés Pozo y Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Milenio, Lleida, 2008, vol. 3, pp. 1241-1390.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio, Lleida, 2007, vol. 1, pp. 41-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, en *Obras*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, RAE, Madrid, 1890-1891, vol. 15, pp. 157-190.
- VIROLI, Maurizio, *From politics to reason of state. The acquisition and transformation of the language of politics 1250-1600*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- WELLES, Marcia L., *Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Vanderbilt University Press, Nashville, 2000, pp. 74-92.
- WILSON, Bronwen, «The confusion of faces. The politics of physiognomy, concealed hearts and public visibility», en *Making publics in early modern Europe*, eds. Bronwen Wilson y Paul Yachnin, Routledge, New York, 2011, pp. 177-192.